

ELŻBIETA CHRZANOWSKA-KLUCZEWSKA

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

ORCID: 0000-0002-0908-1711 ♦ DOI: 10.5604/01.3001.0014.6665

## ***Linguistica generale* czyli o obecności terminologii językoznawczej w opisie dzieł sztuk wizualnych i architektury**

### Streszczenie

Współczesne językoznawstwo, choć czerpiące od lat swą terminologię z innych dyscyplin naukowych, w XX wieku stało się dawcą terminów dla opisu dzieł sztuk wizualnych. Ważny impuls dał temu trendowi Benedetto Croce (1902), postulując *linguistica generale* jako wspólną platformę dla filozofii języka i estetyki. W opinii historyka sztuki Jana Białostockiego (1980/2009) nie tylko traktat Crocego, ale też europejski strukturalizm (Roman Jakobson, Roland Barthes) przyczyniły się do intruzji terminologii językoznawczej na obszar teorii sztuki, prowadząc do „paralingwistycznej wersji” semiologicznych badań nad estetyką. Z kolei Mieczysław Porębski (1986/2009b), krytyk sztuki i semiolog, nazwał to podejście „semiologicznym”, sam uczestnicząc w wieloletniej dyskusji dotyczącej możliwości opisu tekstów wizualnych na sposób „projęzykowy”. Poniższy artykuł przedstawia w zwięzły i bardzo selektywny sposób obóz naukowy zwolenników podejścia semiologicznego (zatem w głównej mierze lingwistycznego) do analizy dzieł sztuk wizualnych i architektury – uczonych reprezentujących różne szkoły i tradycje: a) semiotykę/strukturalizm, b) filozofię sztuki, filozofię języka i logikę formalną, c) podejście retoryczno-figuratywne (z korzeniami m.in. w teoriach Barthesa i Jurija Łotmana), obejmujące również odrębny paradygmat językoznawstwa kognitywnego wraz z tropologią multimodalną, d) skandynawską semiotykę piktorialną (Görrana Sonesson), wreszcie e) semiotykę społeczną z jej *gramatyką* i *modalnością* wizualności, powiązaną z różnymi teoriami komunikacji. Artykuł stawia następnie pytanie o status zapożyczonych terminów językoznawczych w teorii sztuki i architektury, dzieląc je na trzy klasy: 1) *terminy metaforyczne niesystemowe* (ekfraza architektoniczna, poetyka architektoniczna Madeline Gins i Arakawy, 2) *adaptacje terminologiczne*, czyli *częściowo metaforyczne terminy systemowe* (gramatyka wizualności Gunthera Kressa i Theo van Leeuwena), oraz 3) *terminy metaforyczne systemowe* (tropologia w wizualnej poetyce kognitywnej i studiach nad multimodalnością; Andrzej Niezabitowski zastosował je do subdyscypliny architektury zwanej architektoniką). Z tym powiązana jest kwestia statusu języka naturalnego jako meta-języka opisu wszelkich innych systemów semiologicznych (Croce, Heinrich Wölfflin, Ludwig Wittgenstein, Emil Benveniste, Łotman, Mark Johnson). Autorka artykułu stoi na stanowisku semiologicznym, upatrując w obecności terminologii językoznawczej w teorii sztuki i architektury dowodu na *transmedialność* tekstów werbalnych i wizualnych w Łotmanowskiej semiosferze oraz na konieczność opracowania szerokiej platformy metodologicznej do ich wszechstronnego opisu, postulowanej również przez Alinę Kwiatkowską (2013) w obrębie studiów kognitywnych nad percepcją wzrokową i multimodalnością.

**Słowa kluczowe:** *linguistica generale*, terminologia językoznawcza, sztuki wizualne, architektura, terminy metaforyczne kontra systemowe, metajęzyk, transmedialność

## ***Linguistica generale*: linguistic terminology in the description of visual artworks and architecture**

### Summary

Contemporary linguistics, for years drawing its terminology from other fields of study, in the 20<sup>th</sup> century became a donor of its own terms for the purpose of describing the visual arts. An important stimulus for this trend came from Benedetto Croce (1902), who postulated *linguistica generale* as a common platform for the philosophy of language and aesthetics. In the opinion of art historian Jan Białostocki (1980/2009), it was not only Croce's treatise but also European structuralism (Roman Jakobson, Roland Barthes) that contributed to the intrusion of linguistic terms into the theory of art, leading to a "paralinguistic version" of semiotic studies in the area of aesthetics. In turn, Mieczysław Porębski (1986/2009), an art critic and semiologist, called it a "semiotic attitude" to art, engaging himself in a prolonged debate on the possibility of approaching visual texts in a "pro-linguistic" manner. The following article gives a concise and very selective presentation of advocates of the semiotic (mainly linguistic) approach to analysing visual artworks and architecture. The researchers listed represent various schools and traditions: a) semiotics/structuralism, b) philosophy of art, philosophy of language and formal logic, c) a rhetorical-figurative approach (with its roots in the theories of Barthes and Jurij Lotman, among others), including also a different paradigm of cognitive linguistics and multimodal tropology in particular, d) the Scandinavian school of pictorial semiotics (Göran Sonesson), and – finally – e) social semiotics with its *grammar* and *modality* of visual representations, related to various theories of communication. Next, the article poses the question about the status of terminological borrowings from linguistics and the related fields present in theoretical considerations on the visual arts and architecture, dividing them into three classes: 1) *metaphorical non-systematic terms* (architectural ekphrasis, architectural poetics of Madeline Gins and Arakawa), 2) *terminological adaptations*, that is *partly metaphorical systematic terms* (Gunther Kress and Theo van Leeuwen's grammar of visual design), and 3) *metaphorical systematic terms* (tropology in visual cognitive poetics and multimodal studies; Andrzej Niezabitowski on their application to a new subdiscipline of architecture, viz. architectonics). A related issue is the status of natural language as a *metalanguage* in the description of other semiotic systems (Croce, Heinrich Wölfflin, Ludwig Wittgenstein, Emil Benveniste, Lotman, Mark Johnson). The author of this article assumes a semiotic stance, perceiving the presence of linguistic terms across the theory of art and architecture as a proof of *transmediality* of verbal and visual texts within the Lotmanian semiosphere. This calls for development of a broad methodological platform for their comprehensive study, postulated as well by Alina Kwiatkowska (2013) within cognitive studies on visual perception and multimodality.

**Keywords:** *linguistica generale*, linguistic terminology, the visual arts, architecture, metaphorical vs. systematic terms, metalanguage, transmediality

## 1. Benedetto Croce i jego traktat

*Estetyka jako nauka o ekspresji a językoznawstwo ogólne*

Językoznawstwo współczesne jako nauka stosunkowo młoda czerpało i nadal czerpie swoją terminologię z wielu dyscyplin naukowych. Rzadko jednak podnoszono temat wpływów przeciwnych, gdy to językoznawstwo stawało się dawcą terminologii dla innych obszarów badań. Obecne rozważania poświęcone są wykorzystaniu terminów zaczerpniętych z opisu lingwistycznego do analizy dzieł sztuk wizualnych i architektury.

Jan Białostocki (1980/2009: 278), wybitny historyk i teoretyk sztuki 2. połowy XX wieku, wini częściowo traktat neapolitańskiego filozofa, krytyka literackiego i historiografa Benedetta Croce (1866–1952) zatytułowany *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902) za otwarcie drzwi dla hegemonii językoznawstwa, widocznej w inwazji zaczerpniętej z niego terminologii na teren opisu dzieł wizualnych i traktowania wytworów kultury w kategoriach językowych. Warto więc przytoczyć, co naprawdę powiedział Croce na ten temat, ponieważ jego intencja nie została chyba do końca właściwie odczytana przez badaczy:

[...] estetyka jest nauką o ekspresji. [...] nauka o sztuce jest nauką o języku. [...] Estetyka i Lingwistyka nie są dwiema odrębnymi naukami, lecz jedną, wspólną nauką. [...] Ktokolwiek studiuje Lingwistykę ogólną, czyli językoznawstwo filozoficzne, studiuje problemy estetyczne i vice versa. *Filozofia języka i filozofia sztuki są tą samą rzeczą* (za: Croce 1902/2003: 74, wersja angielska; wyróżnienie moje; tłum. E. Ch.-K.).

Badacze najwyraźniej zlekceważyli fakt, iż Croce mówi tu o filozofii języka, nie- zbyt fortunnie zrównując ją z językoznawstwem ogólnym. Niewątpliwie jednak jego głos był u zarania XX wieku ważny, Croce zachęcał bowiem do zbliżenia teorii sztuki i teorii języka. Jego idee mieli podjąć po kilku dekadach europejscy strukturaliści.

## 2. Strukturalizm – od językoznawstwa do opisu sztuk pięknych

Bardziej nawet niż na pomysły estetyczne Croce'go Białostocki wskazuje na europejski strukturalizm, wywodzący się z semiologii Ferdynanda de Saussure'a, jako szkołę odpowiedzialną za narzucanie opisowi dzieł wizualnych kategorii właściwych językowi naturalnemu. Chodzi tu w szczególności o Romana Jakobsona (1959), który zastosował do analizy literatury, malarstwa i filmu ten sam dwuwymiarowy model metaforyczno-metonimiczny (paradygmatyczno-syntagmatyczny), a ponieważ też Rolanda Barthesa czy Algirdasa Greimasa ze swymi wpływowymi paradygmatami semiotycznymi zapożyczonymi z językoznawstwa. Białostocki nazywa to zjawisko „paralingwistyczną wersją semiologicznych badań estetycznych”, według której:

Całą ludzką cywilizację próbowano rozpiąć na skrzyżowanych osiach *paradygmatów* i *syntagmatów* (Białostocki 2009: 279; wyróżnienie moje).

Co więcej, historycy sztuki, wprowadzając pojęcie *języka* do opisu dzieł wizualnych, w konsekwencji uwikłali się w system pojęć zależnych, takich jak *składnia* czy *słownictwo* (Białostocki 2009: 281).

### 3. Sposoby analizy dzieł wizualnych (obrazów)

Za znanym historykiem i krytykiem sztuki oraz semiotykiem kultury Mieczysławem Porębskim (1980/2009a) przyjmuję za obiekt naszych rozważań „obraz wizualny – rysowany, malowany, rzeźbiony, zabudowujący i współkształtujący nasze przestrzenne otoczenie”, a więc zasadniczo triadę malarstwo–rzeźba–architektura<sup>1</sup>. Warto zatem spojrzeć na listę szkół i kierunków w obrębie historii i filozofii sztuki, które zajmują się analizą obrazów. Anne D’Alleva (2012) wymienia trzy wiodące teorie interpretacji w historii sztuki: 1) *formalizm* (koncentracja na samej formie i kompozycji, bez opisu znaczenia i kontekstu), 2) *ikonografię* i *ikonologię* (najbardziej tradycyjny opis dzieła sztuki pod kątem jego znaczenia na różnych poziomach interpretacji, w duchu Erwina Panofsky’ego), oraz 3) *semiotykę* (włączając strukturalizm), dla której dzieło sztuki jest znakiem i systemem znaków zarazem. Warto pamiętać, że w tradycji europejskiej istnieją różne szkoły semiologii i semiotyki (de Saussure, Jakobson, Barthes, Greimas, Łotman, Sonesson), a w amerykańskiej postacią centralną pozostaje Charles S. Peirce, z którego idei czerpią także badacze europejscy. Do listy D’Allevy powinniśmy dopisać także 4) *fenomenologię* (Maurice Merleau-Ponty, Martin Heidegger, Lambert Wiesing, Paul Crowther) oraz 5) *kognitywizm* (w szczególności Charlese Forceville jako inicjator badań nad wizualnością w obrębie językoznawstwa kognitywnego). Lista ta jest niekompletna – D’Alleva wskazuje na inne teorie wywodzące się z badań literackich, psychologii, socjologii, filozofii społecznej itd., które również można zastosować do analizy dzieł sztuki, o których w tym miejscu mówić nie możemy<sup>2</sup>.

Porębski w swych rozważaniach (1986/2009b) dotyczących możliwości stworzenia wspólnej platformy badawczej dla tekstów werbalnych i niewerbalnych (idei, którą rozpowszechniał już od roku 1966) wskazuje na wiele wątpliwości w tej kwestii, często natury terminologicznej. Wyróżnia on dwa sposoby analizy twórców artystycznych (zgodnie z punktem 2 i 3 taksonomii D’Allevy): I. *podejście semiotyczne*, a więc *model pro-językowy*, traktujący wszelkie wytwory sztuki i kultury jako

<sup>1</sup> Tadeusz Chrzanowski (1992/2009: 382) opowiada się za szerszym rozumieniem terminu *obraz*: „jako wszelkiego rodzaju przekaz wizualny, także więc [...] dzieło architektury lub urbanistyki, a z drugiej strony wytwór tzw. rzemiosła artystycznego”. Ze względu na ograniczone ramy artykułu z naszych rozważań wykluczam urbanistykę i rzemiosło, a także takie media jak: gest/ruch, taniec, muzyka oraz formy hybrydowe (teatr, film).

<sup>2</sup> Diana Agrest (2008: 257) wskazuje na szeroki wachlarz inspiracji w jej praktyce i teoretyzowaniu architektonicznym: informatykę, cybernetykę, lingwistykę, strukturalizm, semiologię, semiotykę, filozofię. Uznając teorię komunikacji i semiologię za ograniczające, zwróciła się do semiotyki w stylu Julii Kristewej i dekonstruktywizmu jako bardziej jej odpowiadającego „sposobu myślenia o mieście i architekturze”. Tę „cyrkulację koncepcji między różnymi dziedzinami” nazywa „przeniesieniem między dyskursami” (s. 253).

teksty poddające się wspólnemu opisowi czerpiącemu z opisu języka naturalnego, oraz II. *podejście ikoniczne*, w którym obraz jako dzieło wizualne pozostaje nieredukowalny do opisu w kategoriach tekstu werbalnego. Tu obraz jest wartością samą w sobie, integralną całością, a „tekst ikoniczno-wizualny nie ma swojego *alfabetu ani słownika*” (Porębski 2009: 221; wyróżnienie moje).

Co ciekawe, Porębski, choć preferuje model ikoniczny, konsekwentnie stosuje termin *tekst* w odniesieniu do dzieł wizualnych, a co więcej, posługuje się innymi terminami zapożyczonymi z językoznawstwa i badań literackich. I tak, o wyglądzie jakościowym i treściowym dzieła wizualnego przekazującego widzowi *tekst* do interpretacji decyduje sekwencja wyborów: 1) określonej *technologii*, 2) *morfologii* decydującej zarówno o *artykulacji*, jak i o zabarwieniu jakościowym tekstu, oraz 3) *poetyki*, która decyduje o charakterze obrazowania (Porębski 2009b: 220).

#### 4. Obóz naukowy zwolenników podejścia semiotycznego do opisu dzieł wizualnych

Według Emile’a Benveniste’a (1969/1977), krytycznie ustosunkowanego do narzucania kategorii lingwistycznych opisowi sztuk pięknych, dla strukturalistów głównym celem opisu *obrazu* (podobnie jak dzieła muzycznego) stało się ustalenie homologii między *osią paradygmatyczną* a *syntagmatyczną* (s. 25), jak również „poszukiwanie zasad *morfologii i składni*” w obrazie (s. 29; wyróżnienie moje).

Najbardziej znany przykład przesadnego opisu dzieła malarskiego w tych kategoriach to esej francuskiego semiologa sztuki Jeana-Louisa Schefera *Scénographie d’un tableau* (1969), analizujący strukturalnie obraz Parisa Bordone *Dwóch mężczyzn grających w szachy* (1540, Gemäldegalerie, Berlin). Ta znana renesansowa kompozycja to w istocie podwójny portret prawdopodobnie ojca (siedzącego po prawej stronie) i syna (po lewej), członków arystokratycznej włoskiej rodziny, ubranych w kosztowne szaty. Poza głównym tematem rozgrywki szachowej, w której ojciec podnosi rękę w zapewne ostatnim zwycięskim ruchu tej partii, uwagę widza przyciąga też urozmaicony dalszy plan, z majestatyczną loggią i rozległym parkiem. W loggii widać dwie osoby zajęte konwersacją, na trawniku w oddali grupa mężczyzn gra w karty przy stole, a pod drzewami na prawo od nich zgromadziło się kilka dam. Sama szachownica, niewątpliwie trzeci bohater tego malarskiego tekstu, spoczywa na małym dywaniku – spadło z niej kilka pionków, co może sugerować jakieś zaburzenie w grze. Nieco poza postacią syna samotna pawica (?) przechadza się po marmurowej posadzce tarasu loggii.

Według Schefera jest to skomplikowany *tekst*, w którym wyróżnić można kilkadziesiąt powiązań natury semantycznej oraz analogii i opozycji form (za: Pazura 1973: 153). Obraz należy rozłożyć więc na elementy/jednostki składowe, takie jak np.: ‘gracze w szachy’, ‘szachownica’, ‘ręka’ (prawego gracza), ‘oko’ (lewej postaci), ‘inne postacie’, ‘kolumny’, ‘pies’, ‘ptak’, ‘służący’, ‘kobiety’. Teraz zastosować należy do tego *słownika* następujące kategorie: ‘układy’ (np. *sygnans/sygnat*, *denotacja/konotacja*, *syntagmy/paradygmaty*), ‘retoryka’ (*tropy* – *metafora*, *metonimia*,

*figury retoryczne*), ‘perspektywa’, ‘teatr’, ‘gra’, ‘świat machiaweliczny’ itd. (por. Morawski 1976: 383–384). Ponadto są tu obecne trzy plany wypowiedzi (fr. *discours*): *ikonograficzny* (literalny: partia szachów) oraz *ikonologiczny* realizujący się na dwóch poziomach interpretacji (szachownica jako symbol struktury i porządku społecznego; dzieło sztuki jako gra). W tym trzecim, najgłębszym odczytaniu można więc upatrywać opisu alegorycznego, metatekstowego: obraz ostatecznie przedstawia sam siebie (por. Pazura 1973: 154–156), zapraszając widza do abstrakcyjnej gry – interpretacji, którą przyrównać można do partii szachów.

Jednak przedstawiony powyżej sposób analizy skutkuje tym, że „cały obraz zostaje zamieniony i rozmieniony na słowa. Na setki słów i ich konotacje” (Pazura 1973: 160). Pazura ma tu sporo racji, bowiem dla miłośnika sztuki proponowana – w miejsce holistycznego oglądu – segmentacja obrazu, tak przecież bogatego w szczegóły i w przenikające się niepostrzeżenie poziomy znaczenia, może odebrać mu cały jego wymiar estetyczny. Zresztą sam Schefer dochodzi do konkluzji, iż tekst malarski, ze względu na płynność znaczeń, wymyka się sztywnej siatce podziałów na osiach paradygmatycznych i syntagmatycznych, co zgrabnie ujmuje w swym ważnym studium *Estetyka a semiotyka* Stefan Morawski:

Wydzielone jednostki znaczące, zarówno w planie sygnansów, jak i sygnatów, nie wskazują na żadną jednorodną składnię. [...] Poziom denotacji odsyła wciąż do poziomu wielorakiej, nieprzejrzystej konotacji, metonimie ustalone na osi syntagmatycznej metaforyzują się (Morawski 1976: 383–384, cyt. za: Białostocki 2009: 281).

Niewątpliwie warto zwrócić uwagę, jak „gęsty” od terminologii językoznawczej jest powyższy komentarz krytyczny Morawskiego<sup>3</sup>.

Jeszcze jednym terminem zapożyczonym z językoznawstwa i wykorzystanym do opisu obrazu jest *deiksa*. Francuski historyk sztuki Louis Marin w artykule *Toward a Theory of Reading in the Visual Arts* (1998, za: D’Alleva 2013: 44–46), poświęconym obrazowi Nicolasa Poussina *Et in Arcadia Ego* (ok. 1630), stawia pytanie o *deixis*, czyli kierunek wypowiedzi tajemniczego ‘ja’ (*I ja w Arkadii*). Obraz ukazuje trzech pasterzy w idyllicznej scenerii odczytujących tytułowy napis na nagrobku, jednak kontekst nie wskazuje jednoznacznie na adresata wypowiedzi (pasterze?, pierwszoplanowa osoba towarzysząca pasterzom?, widz?), a referent zaimka ‘ja’ pozostaje niewyjaśniony. W opinii D’Allevy (2013: 45) „Marin wykorzystał wnikliwą tekstualną i wizualną analizę, odwołując się do modelu aktu komunikacyjnego jako głównego tematu obrazu, w którym malarz (albo widz) zajmuje miejsce językoznawcy tworzącego model”.

<sup>3</sup> Warto zauważyć, że opis językowy jest natomiast nieunikniony w odniesieniu do *sztuki konceptualnej*, w której język naturalny odgrywa kluczową rolę jako medium dominujące w obrazie (por. Kalyva 2016).



## 5. Składnia i semantyka logiczna w opisie obrazu

Włodzimierz Ławniczak (1972/2009), filozof zainteresowany teorią modeli oraz semiotyką sztuki, przeprowadził z kolei jeszcze bardziej skomplikowaną, formalną analizę obrazu, posługując się tym razem aparatem składni i semantyki logicznej. Tenże aparat pojęciowy, nieobcy językoznawcom, użyty został jako język eksplikujący wypowiedzi krytyków i historyków sztuki.

Podstawowym założeniem jest powiązanie syntaktycznego opisu dzieła sztuki, a więc opisu jego struktury, z założeniami semantycznymi określającymi odniesienia poszczególnych fragmentów malowidła, ich własności i relacji między nimi, do rzeczywistości przedstawionej przez obraz. Opis odnosi się do obserwowalnej warstwy obrazu (ikonograficznej) i jest systemem relacyjnym, operującym *zdaniem atomowym* (Ławniczak 2009: 607–608). Użyty do opisu język *J* posiada *słownik* obejmujący: a) *terminy jednostkowe* (*denotacje* jednostek elementarnych danego malowidła), b) *predykaty* jedno- lub wieloargumentowe denotujące własności (S) lub relacje (T) między jednostkami, c) *zdania atomowe* określające ‘elementarne stany rzeczy’ widoczne na obrazie, d) *spójniki logiczne* dla relacji logicznych między stanami rzeczy malowidła (koniunkcja, negacja) (Ławniczak 2009: 612).

Co ciekawe, określone *założenia semantyczne* (system reguł denotacyjnych) wyprzedzają logicznie strukturę przedstawiającą, czyli składnię dzieła sztuki plastycznej (Ławniczak 2009: 624), tak więc dają pierwszeństwo warstwie treści na poziomie konceptualnym przed narzuceniem jej formy fizycznej.

Analiza Ławniczaka odnosi się przykładowo do kruka siedzącego na oszronionej gałęzi najbardziej na lewo położonego drzewa, ponad głową jednego z myśliwych, na znanym obrazie Pietera Bruegela starszego *Zima (Myśliwi na śniegu)* (1565, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń). Ten ciekawy tekst malarski ukazuje flamandzką wioskę na tle rozległego, na poły realnego, na poły fantastycznego pejzażu łąk i gór. Grupa myśliwych ze sforą ogarów usytuowana jest pierwszoplanowo, w lewym rogu kompozycji, pod drzewami, na których przysiadły w sumie trzy kruki. Nam chodzi o zidentyfikowanie jednego z tych ptaków.

Jeden z podstawowych stanów rzeczy (podany przez Ławniczaka dodatkowo w notacji logicznej) głosi:

1) „Ta oto plama, o specyficznym elipsoidalnym kształcie, jest czarna” = „Ten oto kruk jest czarny”;

2) Kolejny stan rzeczy (2): „Śnieg przyprószył pewien wydłużony, rozwidlający się kształt, jaki tworzy ta oto gałąź”. Relacja między nimi jest taka, że kruk siedzi na tej oto gałęzi. A jak rozpoznać, o którą gałąź chodzi? „Zarys czapki myśliwego znajduje się *p* cm poniżej elipsoidalnej czarnej plamy, czyli kruka”;

3) Dla podstawowego stanu rzeczy (1) można podać następującą notację semantyczną:  $\langle \{ \langle a_i \rangle \}_{K_i}, K_k \rangle$ , gdzie  $a_i$  to jednostka elementarna „ta oto plama”,  $K_i$  to własność posiadania specyficznego elipsoidalnego kształtu, a  $K_k$  to własność bycia czarnym (Ławniczak 2009: 609, 617–618).

Nasuwa się jednakże pytanie, które pojawiło się już przy Scheferowskim opisie obrazu Bordone'a, czy analiza w tym stylu, podbudowana skomplikowanym zapisem logicznym, znanym w zasadzie tylko językoznawcom zajmującym się semantyką formalną, nie odbiera całkowicie wartości estetycznej dzieła i nie zamienia go w sieć setek relacji, w której zatracą się „momentalny” – jak rzekłby Gotthold E. Lessing – ogląd tego znakomitego obrazu: „Piękno fizyczne rodzi się z harmonijnego oddziaływania rozmaitych części, które możemy naraz objąć spojrzeniem” (Lessing 1766/2012: 81).

## 6. Retoryka i tropologia obrazu – paradygmaty semiotyczny i kognitywny

Druga strukturalistyczna gałąź opisu tekstów kultury, a w szczególności tekstów wizualnych, wywodzi się od Rolanda Barthesa (1964/1977). Barthes pisze nie tylko o *syntagmach* i *paradygmatach* obecnych w dziełach zarówno werbalnych, jak i wizualnych, ale także omawia *kody retoryczne* w tekstach wizualnych. To oczywista intruzja retoryki/poetyki/stylistyki na teren opisu tekstów niewerbalnych. Obecność kategorii takich jak *figury* i *tropy* w sztukach wizualnych staje się z czasem polem badawczym dla wielu semiotyków, teoretyków sztuki, językoznawców i literaturoznawców.

I tak Porębski (1980/2009) stawia istotne pytanie: „Czy metaforę można zobaczyć?”, na które twierdząco odpowiadają Tzvetan Todorov (1986), Jurij Łotman (1990/2008) czy Seweryna Wysłouch (1994/2009), literaturoznawcy i semiotycy zarazem. Elżbieta Chrzanowska-Kluczevska zadaje zgeneralizowane pytanie: „Czy można zobaczyć tropy?” (2012; 2015) i odpowiada na nie twierdząco, odwołując się do szerokiej gamy tzw. *master tropes*, terminu wywodzącego się od Kennetha Burke'a (1954/1962), którym autorka obejmuje grupę czterech figur Vichiańskich (takich jak: metafora, metonimia, synekdocha, ironia) oraz rozszerza to pojęcie na: porównanie, antytezę, hiperbolę, eufemię, katachrezę i przemilczenie (por. Chrzanowska-Kluczevska 2017). Michał Rusinek wypowiada się na temat *retoryki obrazu* (tytuł swej książki zapożyczając od Barthesa), interpretując ją jako „próbę odczytania obrazu za pomocą narzędzi wypracowanych przez retorykę, rozumianą jako *teorię dyskursu*, skoncentrowaną na perswazji, topice i figuratywności (Rusinek 2012: 7; wyróżnienie moje).

Równolegle, poczynszy od roku 1996, w obrębie studiów kognitywnych Charles Forceville kładzie podwaliny pod *tropologię multimodalną* (Forceville 2010; Forceville i Urios-Aparisi 2009), udzielając mocnego poparcia obecności wielkich tropów takich jak: metafora, metonimia, hiperbola czy ironia w tekstach werbalno-wizualnych, o niekoniecznie artystycznym, lecz często też użytkowym charakterze. Barbara Lewandowska-Tomaszczyk (2006: 30) traktuje metaforę i metonimię/synekdochę jako uniwersalne procesy mentalne obecne w konstruowaniu znaczeń werbalnych i wizualnych. Omawiając m.in. kubistyczny obraz *Montmartre* (1925) pędzla Jeana Lamberta-Ruckiego (malarza wykształconego w Krakowie, a czynnego artystycznie w Paryżu), Autorka wskazuje na obecność w nim procesu „ściśnienia metonimicz-



nego typu synekdochy [*pars pro toto*]” (Lewandowska-Tomszczyk 2006: 17), dla mnie wyraźnego w przedstawieniu ogromnej głowy ludzkiej zamiast całej postaci czy też nadnaturalnej wielkości kwiatu, wyrastającego na ulicy jak drzewko.

Inna polska kognitywistka, Elżbieta Górską, w studium poświęconym metaforom konceptualnym na przykładzie multimodalnych rysunków Janusza Kapusty, z których każdy opatrzony jest aforyzmem, zwraca uwagę na obecność metafory i metonimii zarówno w przekazie słownym, jak i wizualnym. I tak w ilustracji przedstawiającej siedzącą postać ludzką na tle ogromnego kłosa, do której komentarz głosi, że „Nawet pomimo najlepszych noworocznych życzeń nie zbierze jutro, kto nie zasiał wczoraj”, badaczka wskazuje na obecność metafory POMYŚLNE ZDARZENIA W ŻYCIU TO ZBIERANIE PŁONÓW. Domena źródłowa tej metafory została zrealizowana w modalności werbalnej (‘zasiać’, ‘zbierać plony’), natomiast „w modalności wzrokowej domena źródłowa została uaktywniona metonimicznie; rysunek jednego kłosa zboża służy tu za nośnik metonimiczny” (Górska 2014: 115).

Z kolei Alina Kwiatkowska (2013) wskazuje na obecność tropów wizualnych – metafory, metonimii, kombinacji metafory z metonimią, porównania, hiperboli, ironii w wielu dziełach sztuki. Większość z nich występuje w malarstwie, lecz i rzeźba może być przepełniona figuracją. Kwiatkowska ilustruje jej występowanie na przykładzie wielkiej metalowej rzeźby Claesa Oldenburga *Clothespin* (‘klamerka do bielizny’) z roku 1976, wznoszącej się na jednym z placów w Filadelfii. Nie tylko wielkość rzeźby (a zatem hiperbola), ale jej podobieństwo do figury ludzkiej wskazują na personifikację, w istocie (jak opisuje to Robert Hughes 1991, za: Kwiatkowska 2013: 85) parodiującą częste rzeźbiarskie przedstawienia Bohatera. Tak więc rzeźba jest tu nośnikiem metafory, hiperboli i ironii wizualnej<sup>4</sup>. We wszystkich powyższych opisach nazwy tropów używane są systematycznie, jako konsekwentny instrument opisu zarówno przedstawienia werbalnego, jak i wizualnego.

## 7. Semiotyka „piktorialna” Görana Sonessona – szkoła skandynawska

Göran Sonesson we wczesnej fazie swej twórczości (1988, 1989) wyróżnia trzy modele analizy w propagowanej przez siebie i badaczy związanych z Uniwersytetem w Lund *semiotyce piktorialnej*:

a) *model narracyjny* (nawiązanie do teorii narracji w literaturoznawstwie);

<sup>4</sup> Zofia Władysław Łuczak (Habrajska i Ślósarska 2016: 362–375) omawia projekt rzeźbiarski, w którym obecne są: personifikacja duszka leśnego oraz metaforyczne przedstawienie różnych elementów roślinnych w innej formie rzeźbiarskiej (w postaci amalgamatu, rzecz można) w ramach tzw. *geopoetyki*, a więc poetyczności geografii i geograficzności poiesis (za: Rybicka 2014: 93). Mamy więc tu do czynienia z odrębną od semiotycznej czy kognitywnej analizy formą interpretacji dzieła sztuki w ramach architektury krajobrazu i podejścia ekologicznego. O rzeźbie można mówić na wiele różnych sposobów. Wystarczy przywołać piękne fenomenologiczne rozważania Heideggera nad cielesnością rzeźby i formowaniem przez nią przestrzeni, jak choćby w eseju *Art and Space* z roku 1973 (por. też dogłębne opracowanie pism Heideggera poświęconych rzeźbie w Mitchell 2010), które nie posilają się terminologią językoznawczą, a są bliskie duchem kognitywnemu pojmowaniu *ucieleśnienia*.

- b) *model retoryczny* (oparty zasadniczo na teorii Barthesa, w którym używa się terminów: *denotacja/konotacja znaków w obrazie; konotatory retoryczne; metafora/metonimia, symbol; lexia* (różne odczytania elementu leksykalnego w obrazie); *syntagmy i paradygmaty*;
- c) *model Laokoöna*, który, choć swą nazwą nawiązuje do rozważań Lessinga, jest w zasadzie adaptacją teorii Louisa Hjelmsleva, a zwłaszcza *planu wyrażania i planu treści*; tu Sonesson porównuje poszczególne kategorie (ang. *resources, units, constraints*) w odniesieniu do tekstu literackiego i wizualnego; dodaje jeszcze semantyczno-logiczne kategorie *ekstensji i intensji* (Sonesson 1988: 41).

Z czasem Sonesson (2005; Zlatev, Sonesson & Konderak 2016), zastanawiając się nad ontologicznymi i epistemologicznymi przyczynami tak powszechnej akceptacji modeli językoznawczych do opisu dzieł sztuki, skłania się w stronę niezależności znaczenia piktorialnego od języka werbalnego na rzecz sposobu jego osadzenia w świecie (semiotyka ekologiczna) oraz uprawia semiotykę kognitywną.

#### 8. Status zapożyczeń– zapożyczenia terminologiczne jako metafora niesystemowa

Zanim w XVII wieku zaczęła rodzić się historia sztuki jako dyscyplina naukowa, przez stulecia podstawowym sposobem opisu dzieł artystycznych była ekfraza, sięgająca w kulturze europejskiej co najmniej słynnego opisu tarczy Achillesa w *Iliadzie*. Ekfraza nie wygasła wraz z rozwojem historii sztuki jako nauki i z powodzeniem uprawiana jest do dzisiaj, a obecnie jej zakres poszerzono i stosuje się ją do każdego opisu tekstu artystycznego w medium/kodzie innym niż medium oryginalne. Poniżej pozwolę sobie przytoczyć fragment literacki będący doskonałym przykładem *ekfrazy architektonicznej* – Wiktor Hugo w następującym cytacie z powieści *Katedra Marii Panny w Paryżu* dokonuje interesującego przeniesienia słownictwa związanego z językiem na architekturę:

Albowiem od zarania wszechrzeczy aż do XV w. ery chrześcijańskiej *architektura jest wielką księgą ludzkości*. [...] Początek architektury podobny był do początków każdego *pisma*. Najpierw była *alfabetem*. Ustawiono kamień i była to *litera* [...]. Później zaczęto składać całe *słowa*. Położono kamień na kamieniu, połączono granitowe *sylaby*, pojawiły się nieśmiałe próby zestawiania *słów*. Celtycki dolmen i kromlech, etruski tumulus [...] – to *słowa*. [...] Czasem nawet, kiedy kamieni było dużo [...] pisano całe *zdania* (Hugo 1831/2005: 185–187, cyt. za: Biała 2010: 55; wyróżnienia moje).

Terminy te funkcjonują w powyższym tekście literackim figuratywnie, odwołując się najpierw do starej metafory „księgi ludzkości”, której nośnik ‘księga’ odnosić się może do wielu tematów/domen docelowych – w tym wypadku do sztuki fizycznego formowania przestrzeni, jaką jest architektura – przechodząc płynnie do metafory języka i pisma z podobnym rzutowaniem na architekturę i elementy architektoniczne.

Znane są inne metafory dotyczące architektury – cytowane przez Łotmana (2008: 10) określenie barokowego poety i retora z Turynu Emanuele Tesauro, że architektura to „metafora z kamienia”<sup>5</sup>, czy też intermedialne/transmedialne porównania Steena Eilera Rasmussena (1959/2015): architektura jako muzyka (s. 137–139, rozdział 10 *Słyszenie architektury*), jako teatr (s. 12, 89), czy też architekt jako ogrodnik zakładający ogród (s. 14). Od starożytności (Witruwiusz) wędruje poprzez teorie architektury metafora antropomorficzna przyrównująca budynek do żyjącego ciała ludzkiego (Rasmussen 2015: 42, 126–127; Świtek 2012: 25).

Tak więc poetyckie określenia dzieła architektonicznego nie przynależą tylko do opisów literackich, ale są powszechnie używane w literaturze teoretycznej. Szczególnie interesujący jest poniższy fragment, pochodzący z szeroko dyskutowanego traktatu architektonicznego *Architectural Body* (2002) autorstwa Madeline Gins (poetki i architektki) oraz Arakawy (malarza i architekta), w którym przedstawiają oni utopijną budowlę określaną neologizmem *bioscleave* (celowo przytaczam ten fragment woryginalie, aby podkreślić niezwykłość jego języka):

Discursive sequences of tactically posed surrounds, constructed as built propositions, marshal existing logical connectives and position newly invented ones into the “real”, steering, regulating and guiding interactions between body and bioscleave through three-dimensional: THEREFORES, BUTs, ORs, ANDs and built-up WHATEVERs (Gins and Arakawa 2002: 58–59).

W powyższym opisie mamy zatem porównanie jednostek przestrzeni okalającej budynek (*surrounds*) do sekwencji dyskursywnej tekstu werbalnego, który jednak można odczuwać dotykowo (*tactically posed*), a następnie określonych metaforycznie jako „zbudowane propozycje” (w znaczeniu skonstruowanych sądów logicznych). Z kolei trójwymiarowe spójniki logiczne ‘więc’, ‘ale’, ‘lub’, ‘i’, do których autorzy dołączają zaimek ‘cokolwiek’, również pojmowany na kształt konstrukcji, opisują sposoby, w jakie ciało ludzkie wchodzi w interakcję z tą niezwykłą budowlą. Opis architektury jest zatem makrometaforą zbudowaną z łańcucha niejednorodnych mikrometafor, co więcej są to metafory katachrestyczne, udiwnione znacznie bardziej niż metaforyka Hugo przytaczana powyżej. Traktat Gins i Arakawy nie bez powodu uznano za przykład *poetyki architektonicznej* (Prohm 2010), twórczej i niezwykle idiosynkratycznej, w której język werbalny staje się poniekąd sam tworzywem architektury. *Transmedialność*, rozumiana jako podtyp *intermedialności* cechujący się paralelnym i niezależnym od siebie występowaniem pewnych bardzo ogólnych fenomenów (figuracja, narracja, toposy, archetypy itd.) w różnych mediach artystycznych (por. Chrzanowska-Kluczevska

<sup>5</sup> W wydany w 1654 roku traktacie na temat poetyki *Luneta Arystotelesa* Tesauro wskazuje na metaforę jako na matkę bystrości umysłu i wszelkiego dowcipu, wyprzedzając więc Vico w swym uniwersalnym podejściu do metafory jako powszechnej zdolności umysłowej.

2019), w tym wypadku staje się bardzo wyraźna – dyskursywność i metaforyzacja budują język architektury<sup>6</sup>.

### 9. Semiotyka społeczna i teorie komunikacji

– adaptacje terminologiczne, częściowo metaforyczne, systemowe

Wywodząca się z gramatyki systemiczno-funkcjonalnej Michaela A. K. Hallidaya (1978) teoria Gunthera Kressa i Theo van Leeuwena (1996/2006; por. też Kress 2010) przenosi terminy *gramatyka* oraz *modalność* do badań nad przedstawieniami wizualnymi, zarówno artystycznymi, jak i użytkowymi. *Modalność* traci tu swój wymiar logiczno-semantyczny, a jej projekcja w obrazie realizowana jest jako wiązka wymiarów takich jak: kompozycja, perspektywa, rama, konstrukcja linearna, wymiar, odległość, kształt, układ graficzny, gesty i wektory ruchu. Z kolei tzw. *znaczniki modalności* (ang. *modality markers*) w obrazie to: nasycenie barwą, zróżnicowanie barwy, modulacja barwy, kontekstualizacja, reprezentacja, głębia, oświetlenie, jasność<sup>7</sup>. Ze względu na znaczne odstępstwo od znaczenia oryginalnych terminów (*modalność*, *operatory modalne*), traktuję powyższe terminy zapożyczone przez Kressa i van Leeuwena jako daleko idącą *adaptację terminologiczną*. Docieramy do zagadnienia ważnego dla naszych rozważań, a mianowicie statusu zapożyczeń terminologicznych, z adaptacją do pola badawczego dyscypliny-biorcy jako jedną z możliwości, o czym poniżej.

Powiązane z semiotyką społeczną i paradygmatem kognitywnym pozostają różne badania nad komunikacją międzyludzką w wymiarze werbalnym i wizualnym. W polskiej literaturze na uwagę zasługują studia Grażyny Habrajskiej (2013, 2016) o rozwijaniu kompetencji komunikacyjnej poprzez konstruowanie i interpretację obrazu (włączając przekład metafory werbalnej na wizualną) oraz Mariusza Wszółka (2016) nad multimodalną poetyką reklamy i obecnością w niej narracji (*storytelling*).

---

<sup>6</sup> Samo słowo 'język' jest tu dwuznaczne celowo, odnosi się bowiem nie tylko do werbalnego sposobu opisu architektury, ale też do sposobu, w jaki architektura przemawia do swych odbiorców. Natomiast *transmedialność* jako zjawisko konwergencji sztuki werbalnej oraz sztuk pięknych i użytkowych nie musi zakładać wiodącej roli terminologii językoznawczej – w rzeczy samej w wielu opisach transmedialności dominuje terminologia zaczerpnięta z teorii literatury, a niektóre opisy dzieł sztuki nie korzystają w ogóle z terminów przynależnych językowi werbalnemu, vide opisy rzeźby w kategoriach muzycznych stosowane na przykład przez Heideggera.

<sup>7</sup> W pewnym sensie prekursorem niektórych pomysłów Kressa i van Leeuwena (szczególnie jeśli chodzi o *znaczniki modalności*) był amerykański historyk sztuki Meyer Schapiro, który w artykule *On Some Problems in the Semiotics of Visual Arts: Field, Artists, and Society* (1969) zwracał uwagę na rolę wielkości figur, odcieni koloru, stopnia reliefu w rzeźbie, przedstawień *en grisaille* itd. w interpretacji dzieł sztuki (za: D'Alleva 2013: 43–44, 47–50).

## 10. Zapożyczenia terminologiczne metaforyczne systemowe

W przeciwieństwie do literackich tropów Hugo, quasi-literackich określeń Rasmussena czy poetyckich eksperymentów Gins i Arakawy Andrzej Niezabitowski w artykule *Architektonika – ogólna morfologia przestrzeni architektonicznej* (2019) proponuje subdyscyplinę badawczą w ramach architektury i urbanistyki, której przedmiotem jest studiowanie struktury przestrzeni architektonicznej/urbanistycznej, a w niej wydziela następujące działy badawcze:

*morfotektonika architektury, morfologia przestrzeni architektonicznej, uniwersalna gramatyka przestrzeni* (UGP);

Z kolei elementy składowe systemu przestrzennego (formanty) na podstawie rozmiarów (kubatury) można podzielić na:

*morfy*→*mikromorfemy*→*minimorfemy*→*mezomorfemy*→*makromorfemy*→*hipermorfemy*→*tektony* (por. Niezabitowski 2019: 17, 21; wyróżnienia powyżej i poniżej moje).

Z kolei cechy przestrzenne elementów (oraz całości z nich złożonych) rozpatrywane są na 4 poziomach:

- *kategoria* (np. kształt);
- *aspekt* (sposób przejawiania się kategorii, np. krzywiznowatość);
- *modalność* (sposób przejawiania się aspektu, np. kulistość);
- *precyzacja* (sposób przejawiania się modalności, np. wycinek kuli) (Niezabitowski 2019: 21–22).

Relacje między elementami składowymi, a więc relacje wewnętrzne to *składnia* (*syntaktyka*) *obiektu architektonicznego* (s. 30). Jednostki *artykulacji* powierzchni bryły to np. fałdy, uskoki, otwory, gniazda (s. 41). Analiza struktury przestrzennej obiektu architektonicznego obejmuje jego *morfologię* i *składnię* (s. 46–47). Słownictwo to przywołuje więc trzy poziomy opisu języka naturalnego: fonetykę, morfologię i składnię (syntaksę). Możemy porównać terminologię Niezabitowskiego z terminologią Carol D. Cragoe (2009), która odwołuje się do takich pojęć jak: *gramatyka architektury* (typy budowli, style, materiały budowlane) czy też *leksykon architektury* (np. okno, drzwi, kolumna, dach), traktując je systemowo, a nie na sposób poetycki.

## 11. Język naturalny jako metajęzyk – metafora czy konieczność?

Najbardziej rozpowszechniona wśród badaczy dyskusja dotyczy użycia podstawowego terminu w badaniach nad wizualnością, czyli *języka*. Heinrich Wölfflin (1920/1941, cyt. za: Białostocki 2009: 285) mówił, że „Sztuki piękne mają swój język”, wierząc – podobnie jak Croce – w możliwość stworzenia dla nich swoistej lingwistyki. Białostocki uważa jednak, że „jest to oczywiście metafora” (s. 285).

Podobnie Benveniste (1977: 29) twierdzi, iż mówienie o muzyce jako o tekście, czyli wypowiedzi quasi-językowej, jest niczym innym jak metaforą, czyli – uściślając jego wywód – *terminem metaforycznym*<sup>8</sup>.

Natomiast pomimo krytycznego podejścia do opisu sztuk wizualnych w kategoriach językoznawczych (morfologia, składnia) Benveniste zauważa, w mojej opinii, bardzo słusznie:

Każda semiologia systemu niejęzykowego musi się odwołać do pośrednictwa języka, a zatem może istnieć jedynie w obrębie semiologii języka i dzięki niej. [...] Język jest interpretantem wszystkich innych systemów językowych i niejęzykowych (Benveniste 1977: 29).

Ta funkcja języka werbalnego jako naczelnego metajęzyka opisu innych systemów semiotycznych, jako Uniwersalnego Medium, posiada niezaprzeczalne korzenie w Wittgensteinowskiej koncepcji *niewypowiadalności* (ang. *ineffability*) naszych sądów o języku naturalnym (i innych kodach) bez użycia tegoż języka<sup>9</sup>.

Z kolei Mark Johnson (2007: 207–208) w swym kognitywnym studium nad estetyką – pojętą bardzo szeroko jako ogólna teoria wyprowadzania przez człowieka znaczenia ze wszelkich modalności percepcyjnych – a uwzględniającą muzykę, malarstwo, rzeźbę, architekturę, taniec i teatr – używa terminu-parasola *język* nie w znaczeniu wyłącznie języka werbalnego, ale w sensie szerokim („rich sense”), semiotycznym (choć sam do semiotyki nie robi żadnych odwołań), czyli obejmującym wszystkie formy interakcji symbolicznej w celach powszechnej komunikacji. Obecność metafory jest implikowana dla wszystkich tych kodów, zgodnie z tezą o człowieku jako stworzeniu metaforycznym (s. 207).

W tym kontekście nie dziwi językowe i tekstowe podejście do wszelkich „obrazów” w rozległej literaturze przedmiotu, wywodzące się od klasyków historii sztuki współczesnej – *Art and Illusion* Ernesta Gombricha (1960) i *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition* autorstwa Mieke Bal (1991), por. następujące tytuły książek:

DE RYNCK Patrick (2005): *Jak czytać malarstwo*. – Kraków: Universitas;

BOLAÑOS ATIENZA María (2007/2008): *Jak czytać sztukę*. – Warszawa: Buchmann;

CRAGOE Carol Davidson (2009): *Jak czytać architekturę*. – Warszawa: Arkady;

<sup>8</sup> Por. też uwagi Ludwiga Wittgensteina: „Zjawiska pokrewne językowi w muzyce lub architekturze. [...] Muzyka Bacha bardziej przypomina język niż muzyka Mozarta i Haydna” (Wittgenstein 1998/2000b: 60).

<sup>9</sup> Neuroestetyk Ribas Semeler (2017: 290) wypowiada się krytycznie o wpływie koncepcji Wittgensteina na filozofię sztuki i estetykę. W jego opinii doświadczenie estetyczne zostaje ostatecznie w filozofii Wittgensteina „gramatyzowane”, czyli sprowadzone do opisu czysto językowego (por. uogólnione na wiele zjawisk stwierdzenie Wittgensteina: „Gramatyka mówi nam, z jakiego rodzaju przedmiotem mamy do czynienia”, Wittgenstein 1953/2000a: 167, I, §373). Podobne zarzuty Semeler stawia współczesnemu krytykowi sztuki Arthurowi Danto (2006), który postrzega estetykę nie jako poszukiwanie piękna w sztuce, ale poszukiwanie w niej znaczenia na sposób językowy.



- GIBSON Clare (2009/2010): *Jak czytać symbole. Język symboli w różnych kulturach*. – Warszawa: Wydawnictwo Arkady;
- RIDEAL Liz (2010/2011): *Jak czytać obrazy. Treść, forma, technika*. – Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- HARRISON Lorraine (2010/2011): *Jak czytać ogrody. Krótki kurs historii ogrodów*. – Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- FFOULLES Fiona (2010/2013): *How to Read Fashion. A Crash Course in Understanding Styles*. – London: Bloomsbury.
- BASISTA Andrzej, NOWAKOWSKI Andrzej (2012): *Jak czytać architekturę*. – Kraków: Universitas;
- SUDJIC Deyan (2016/2017): *Język miast*. Kraków: Wydawnictwo Karakter.

Tak więc paradygmat tekstu „napisanego”, który należy umiejętnie „odczytać”, obejmuje różnorakie podsystemy semiotyczne – sztuki plastyczne, architekturę, urbanistykę miast i założenia ogrodowe, modę – a wreszcie kulturę jako Łotmanowską wszechogarniającą *semiosferę*, przestrzeń wszelkich systemów znakowych (Łotman 1990/2008). Terminologia językoznawcza staje się metajęzykiem opisu także zgodnie z Łotmanowską klasyfikacją języka naturalnego jako nadrzędnego, prymarnego systemu znakowego, w stosunku do którego inne wtórne systemy semiotyczne są postrzegane jako „językopodobne” (por. Żyłko 2008: 25–26).

Oczywiście, nie wszyscy zgodzą się z zasadnością użycia terminu *czytanie* dla wszystkich systemów semiotycznych – na przykład Paul Crowther (2009: 173) w swych fenomenologiczno-kognitywnych rozważaniach na temat sztuk wizualnych pisze, że nie da się „czytać” architektury na podobieństwo obrazu czy rzeźby.

## 12. Konkluzja

Fakt, że opis sztuk pięknych, architektury, urbanistyki czy sztuk użytkowych od początku XX wieku zwraca się nieustannie ku terminologii zaczerpniętej z językoznawstwa, stylistyki i retoryki, a nawet logiki i semantyki formalnej, powodując niekończącą się debatę zwolenników i przeciwników<sup>10</sup> takiego „parajęzykowego” podejścia, powinien uświadomić nam, że te zapożyczenia są różnorakiej natury. Zapożyczenia terminologiczne mogą zatem działać jako:

1) *metaforyczne niesystemowe* (ekfrazja Hugo, opisy Rasmussena, poetyka architektoniczna Gins i Arakawy);

2) *adaptacja terminologiczna*, czyli *zapożyczenia częściowo metaforyczne systemowe* (np. *gramatyka wizualna* w ujęciu Kressa i van Leeuwena)<sup>11</sup>;

<sup>10</sup> Krytycy podejścia semiotycznego używają też innych terminów negatywnych – Georges Didi-Huberman (1990/2011: 29–31) wskazuje na *logocentryzm* jako na źródło kategorii obcych opisowi sztuk pięknych, a nawet irytujących, natomiast Lambert Wiesing (2010: 136, przyp. 26 do rozdziału 2) używa określenia „linguification of the image”.

<sup>11</sup> Dziękuję jednemu z moich Recenzentów za zwrócenie uwagi, iż przyjęcie dwóch głównych kryteriów podziału, czyli metaforyczność–niemetaforyczność oraz systemowość–niesystemowość powinno

3) *metaforyczne systemowe* (nazwy tropów w retoryce/poetyce kognitywnej i studiach nad multimodalnością; Niezabitowski w architektonice).

Wydaje się więc, że o ile łatwo jest nam rozpoznać systemowość czy niesystemowość zapożyczeń terminologicznych, o tyle ich metaforyczność jest raczej sprawą gradacji niż podziału ściśle binarnego. Stąd powyższa bardzo tentatywna propozycja funkcjonalnego podziału terminologii zapożyczonej. Sztywne taksonomie często nie sprawdzają się nawet w przypadku zjawisk językowych, tym bardziej więc terminologia wywodząca się z językoznawstwa i retoryki/stylistyki/poetyki jako dyscyplin pokrewnych, a stosowana do opisu sztuk czy, ogólniej mówiąc, mediów wizualnych, nie zawsze będzie gwarantem łatwego ich zaszufladkowania.

Pozostaje jednak wspólny problem badawczy do rozpatrzenia w przyszłości: do jakiego stopnia używana przez językoznawstwo i dziedziny pokrewne terminologia „pan-semiotyczna” staje się też użyczeniem koncepcji metodologicznych opartych na języku naturalnym jako metajęzyku.

Pozwolę sobie zakończyć nasze rozważania autocytatem z innego artykułu:

Fakt, iż pewne narzędzia analityczne zapożyczone ze studiów nad tekstem/dyskursem i generalnie z językoznawstwa tak często były i są nadal używane w semiotyce dzieł wizualnych nie powinno być uznane za symptom „imperializmu językoznawczego” w analizie tekstów niewerbalnych, lecz raczej dowodem na istnienie *efektów transmedialnych* (*transsemiotycznych, transtekstualnych*), które wymagają wspólnej terminologii opisowej (Chrzanowska-Kluczevska 2019: 10; tłum. z j. angielskiego E. Ch.-K.).

Tym samym staję po stronie Mieczysława Porębskiego i wielu innych językoznawców, semiotyków i filozofów sztuki, którzy starali się i starają nadal o stworzenie szerokiej, ale też rozsądnej metodologicznie platformy porozumienia dla opisu tekstów artystycznych i użytkowych powstałych w różnych ‘mediach’ (materiałach, nośnikach) i kodach (‘językach’). W istocie nadal poszukujemy *linguistica generale* do opisu nie tylko transcendencji sztuk, lecz również wszelkich tworów Łotmanowskiej semiosfery. Croce uważał bowiem estetykę i lingwistykę ogólną (czytaj: filozofię języka) za nauki o *ekspresji*, a więc o *wyrażaniu* w najszerszym tego słowa znaczeniu. A może raczej powinna to być *semiotica generale*, o którą upomniała się Kwiatkowska (2013: 20, używając określenia „unified semiotics”), myśląc o wspólnych badaniach nad kodami werbalnymi i wizualnymi opartych na fundamencie kognitywnej analizy percepcji wizualnej. Oznaczałoby to zmianę dotychczasowego kierunku zapożyczeń terminologicznych od językoznawstwa do sztuk wizualnych na kierunek od sztuk wizualnych do językoznawstwa.

---

dać nam bogatszą macierz czterech klas zapożyczeń. W moim podziale brak jest zatem klasy zapożyczeń niemetaforycznych niesystemowych, natomiast klasa adaptacji jest systemowa, lecz tylko częściowo metaforyczna. Zgadza się w pełni z opinią Recenzenta, że potrzebna jest tu analiza znacznie większego materiału badawczego, daleko wykraczającego poza skromne ramy tego artykułu.

## Bibliografia

- AGREST Diana (2008): Dyskursywne przeniesienia / Discursive transferences. – [w:] Adam BUDAK (red.): *Co to jest architektura? Antologia / What Is Architecture? Anthology*. – Kraków: Manggha, 248–259.
- BAL Mieke (1991): *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. – Cambridge: Cambridge University Press.
- BARTHES Roland (1977): Rhetoric of the Image. – [w:] Roland BARTHES, *Image Music Text*. Essays selected and translated by Stephen Heath. – London: Fontana Press, 32–51.
- BENVENISTE Emil (1969): Semiologia języka. – [w:] Michał GŁOWIŃSKI (red.): *Znak, styl, konwencja*. – Warszawa: Czytelnik, 11–42.
- BIAŁA Alina (2010): *Literatura i architektura. Korespondencja sztuk*. – Warszawa–Bielsko-Biała: Park-Edukacja.
- BIAŁOSTOCKI Jan (1980/2009): Obraz i znak. – [w:] Grażyna KRÓLIKIEWICZ [et al.] (red.), 263–291.
- CHYZANOWSKA-KLUCZEWSKA Elżbieta (2012): Can Tropes Be Seen? – *Journal of Kyiv National Linguistic University (KNLU)*, Series Philology, Vol. 15, No. 2, 71–80.
- CHYZANOWSKA-KLUCZEWSKA Elżbieta (2015): Pomiędzy studiami nad tekstem literackim a semiotyką artystyczną. – *Stylistyka* XXIV, 113–130.
- CHYZANOWSKA-KLUCZEWSKA Elżbieta (2017): Corporeal Imagination in the Reception of Verbal and Visual Artworks. – [w:] Elżbieta CHYZANOWSKA-KLUCZEWSKA, Olga VOROBYOVA (red.): *Language–Literature–the Arts: A Cognitive-Semiotic Interface*. – Frankfurt am Main: Peter Lang, 17–29.
- CHYZANOWSKA-KLUCZEWSKA Elżbieta (2019): Visual Narrativity and the Creation of a Text World – a Semiotic Study of Selected Cases of Transmediality. – *Studia Linguistica Universitatis Iagellonicae Cracoviensis* 136 (2019), 1–10.
- CHYZANOWSKI Tadeusz (1992/2009): Ut poësis pictura erit. – [w:] Grażyna KRÓLIKIEWICZ [et al.] (red.), 381–400.
- CROCE Benedetto (1902/1974): *Estetyka jako nauka o ekspresji a językoznawstwo ogólne*, tłum. A. SUŁEK. – [w:] Stefania SKWARCZYŃSKA (red.): *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, cz. 1. – Kraków: Wydawnictwo Literackie [wersja angielska: (2003). *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*. Blackmask Online. <http://www.blackmask.com>].
- CROWTHER Paul (2009): *Phenomenology of the Visual Arts (even the frame)*. – Stanford, CA: Stanford University Press.
- D’ALLEVA Anne (2005/2013): *Metody i teorie historii sztuki. Jak czytać...* Kraków: Universitas.
- DANTO Arthur (2006): *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. – Chicago: Carus.
- DIDI-HUBERMAN Georges (1990/2011): *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*. – Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- FORCEVILLE Charles (2010): Why and How Study Metaphor, Metonymy and Other Tropes in Multimodal Discourse? – [w:] Augusto SOARES DE SILVA [et al.] (red.): *Comunicação, Cognição e Media*, Vol. 1. – Braga: Universidade Católica Portuguesa, 41–60.
- FORCEVILLE Charles, URIOS-APARISI Eduardo (red.) (2009): *Multimodal Metaphor*. – Berlin–New York: de Gruyter.
- GOMBRICH Ernest (1960): *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. – Princeton, NJ: Princeton University Press.
- GÓRSKA Elżbieta (2014): Dynamiczne podejście do metafory. – *Prace Filologiczne* LXIV, 2, 109–122.
- HABRAJSKA Grażyna (2013): Kompetencja komunikacyjna a interpretacja obrazu. – [w:] Michał GRECH, Annette SIEMES (red.): *Badanie i projektowanie komunikacji 2*. Kraków: Libron, 59–77.
- HABRAJSKA Grażyna (2016): Dopełnienie sensu w kodzie werbalnym i wizualnym. – [w:] Grażyna HABRAJSKA, Joanna ŚŁÓRSKA (red.), 85–110.

- HABRAJSKA Grażyna, ŚLÓRSKA Joanna (red.) (2016): *Strategie twórcze w działaniu*. Łódź: Wydawnictwo PRIMUM VERBUM.
- HALLIDAY M.A.K. (1978): *Language as Social Semiotic. The Social Interpretation of Language and Meaning*. – London: Edward Arnold.
- HUGO Wiktor (1831/2005): *Katedra Marii Panny w Paryżu*, tłum. H. Szumańska-Gross. – Wrocław: Mediasat Group.
- HUGHES Robert (1991): *The Shock of the New. Art and the History of Change*. – London: Thames and Hudson.
- JAKOBSON Roman (1959): Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances. – [w:] Roman JAKOBSON, MORRIS HALLE: *Fundamentals of Language*. – 's-Gravenhage: Mouton and Co., 55–82.
- JOHNSON Mark (2007): *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*. – Chicago–London: The University of Chicago Press.
- KALYVA Eve (2016): *Image and Text in Conceptual Art. Critical Operations in Context*. – Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- KRESS Gunther (2010): *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. – New York: Routledge.
- KRESS Gunther, VAN LEEUWEN Theo (1996/2006): *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, 2nd edition. – London–New York: Routledge.
- KRÓLIKIEWICZ Grażyna, PŁASZCZEWSKA Olga, PUCHALSKA Iwona, SIWIEC Magdalena (red.) (2009): *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- KWIATKOWSKA Alina (2013): *Interfaces, Interspaces. Image–Language–Cognition*. – Piotrków Trybunalski: Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie.
- LESSING Gotthold Ephraim (1766/2012): *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*. – Kraków: Universitas.
- LEWANDOWSKA-TOMASZCZYK Barbara (2006): Konstruowanie znaczeń i teoria stapienia. – [w:] Grażyna HABRAJSKA, Joanna ŚLÓRSKA (red.): *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*. – Kraków: Universitas, 7–35.
- ŁAWNICZAK Władysław (1972/2009): O semantycznych założeniach syntaktycznego opisu dzieła sztuki plastycznej. – [w:] Grażyna KRÓLIKIEWICZ [et al.] (red.), 607–624.
- ŁOTMAN Jurij (1990/2008): *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*. – Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- MITCHELL Andrew J. (2010): *Heidegger Among the Sculptors. Body, Space, and the Art of Dwelling*. – Stanford, CA: Stanford University Press.
- MORAWSKI Stefan (1976): Estetyka a semiotyka. – *Pamiętnik Literacki* XLVII, 359–402.
- NIEZABITOWSKI Andrzej (2019): Architektonika – ogólna morfologia przestrzeni architektonicznej. – [w:] Sławomir GZELL (red.): *Architektura. Urbanistyka. Nauka*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 15–48.
- PAZURA Stanisław (1973): Struktury i strukturalizmy – Aneks do artykułu Struktura i sacrum. Estetyka sztuk plastycznych Hansa Sedlmayra. – [w:] Alicja KUCZYŃSKA (red.): *Sztuka i społeczeństwo*, t. 1: *Ocalenie przez sztukę*. – Warszawa: PWN, 143–165.
- PORĘBSKI Mieczysław (1980/2009a): Czy metaforę można zobaczyć? – [w:] Grażyna KRÓLIKIEWICZ [et al.] (red.), 529–542.
- PORĘBSKI Mieczysław (1986/2009b): Semiotyka a ikonika. – [w:] Grażyna KRÓLIKIEWICZ [et al.] (red.), 219–231.
- PROHM Alan (2010): Architecture and Poetic Efficacy. Architectural Poetics. – [w:] Jean-Jacques LECERCLE, Françoise KRAL (red.): *Architecture and Philosophy. New Perspectives on the Work of Arakawa & Madeline Gins*. – Amsterdam–New York: Rodopi, 53–73.

- RASMUSSEN Steen Eiler (1959/2015): *Odczuwanie architektury*. – Kraków: Karakter.
- RIBAS SEMELER Alberto Marinho (2017): Neuroaesthetics: Aesthetic in a Naturalistic Perspective of Art Philosophy. – *Athens Journal of Humanities and Arts* October 2017, 283–299.
- RUSINEK Michał (2012): *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*. – Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- RYBICKA Elżbieta (2014): *Geopoetyka, przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas.
- SCHEFER Jean-Louis (1969): *Scénographie d'un tableau*. – Paris: Ed. du Seuil.
- SONESSON Göran (1988): *Methods and Models in Pictorial Semiotics. Report from the Semiotic Project*. – Lund: Lund University.
- SONESSON Göran (1989): *Pictorial Concepts. Inquiries into the Semiotic Heritage and Its Relevance to the Interpretation of the Visual World*. – Lund: Lund University.
- SONESSON Göran (2005): Current issues in pictorial semiotics. Lecture 4: From the linguistic model to semiotic ecology. Structure and indexicality in pictures and in the perceptual world. The Semiotics Institute Online, <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/sonesson3.pdf>
- ŚWITEK Gabriela (2012): *Aporie architektury*. – Warszawa: Zachęta.
- TODOROV Tzvetan (1986): Synekdochy. – *Pamiętnik Literacki* LXXVII, z. 4, 235–247.
- WIESING Lambert (2005/2010): *Artificial Presence. Philosophical Studies in Image Theory*. – Stanford, CA: Stanford University Press.
- WITTGENSTEIN Ludwig (1953/2000a): *Dociekania filozoficzne*. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- WITTGENSTEIN Ludwig (1998/2000b): *Uwagi różne*. – Warszawa: Wydawnictwo KR.
- WŁADYKA-ŁUCZAK Zofia (2016): Geopoetyka materii rzeźbiarskiej – poszukiwanie rzeczywistości. – [w:] Grażyna HABRAJSKA, Joanna ŚŁÓSARSKA (red.), 362–375.
- WÖLFFLIN Heinrich (1941): *Gedanken zur Kunstgeschichte*. – Basel: Benno Schwabe.
- WSZOLEK Mariusz (2016): Funkcjonalna i strukturalna typologia reklamy. – [w:] Grażyna HABRAJSKA, Joanna ŚŁÓSARSKA (red.), 64–83.
- WYSŁOUCH Seweryna (1994/2009): Wizualność metafory. – [w:] Grażyna KRÓLIKIEWICZ [et al.] (red.), 543–556.
- ZLATEV Jordan, SONESSON Göran, KONDERAK Piotr (red.) (2016): *Meaning, Mind and Communication: Explorations in Cognitive Semiotics*. Berlin: Peter Lang.
- ŻYLKO Bogusław (2008): Przedmowa. – [w:] ŁOTMAN Jurij, 9–58.